

**Dossier «En relació amb l'art. L'art des d'una perspectiva relacional»**

Traçant universos femenins amb paper maixé: la tradició de Takamatsu-hariko en les col·leccions del Museu Etnològic de Barcelona*

Muriel Gómez Pradas

Professora dels Estudis d'Arts i Humanitats
Universitat Oberta de Catalunya

Data de presentació: abril de 2015**Data d'acceptació:** maig de 2015**Data de publicació:** juny de 2015**Resum**

L'objectiu d'aquest article és traçar la biografia i mostrar l'ús social d'uns petits objectes de paper maixé pertanyents a la tradició de Takamatsu-hariko (Japó) que es conserven al Museu Etnològic de Barcelona. A través del seu estudi veurem el paper representatiu i simbòlic que tenen dins l'univers(os) femení japonès i podrem accedir a llegendes, tradicions populars i antics costums relacionats amb l'imaginari femení.

Paraules clau

gènere, Japó, kyôdo-gangu, Takamatsu-hariko, ús social

Charting Feminine Universes with Papier-mâché: the Takamatsu-hariko Tradition in the Collections of the Ethnological Museum of Barcelona

Abstract

The aim of this paper is to trace the biography and show the social use of small papier-mâché objects belonging to the Japanese takamatsu-hariko tradition preserved in the Ethnological Museum of Barcelona. By studying them, we will see its representative and symbolic role in the Japanese female universe(s), and we will be able to access legends, ancient traditions and customs related to the female imagery.

Keywords

genre, Japan, kyôdo-gangu, Takamatsu-hariko, social use

* Aquest article forma part de les investigacions dutes a terme per a la tesi doctoral *El moviment Mingei en les col·leccions del Museu Etnològic de Barcelona. El cas dels kyôdo-gangu o juguines populars i tradicionals japoneses* (2011), així com del treball de recerca en dos projectes d'I+D atorgats pel Ministeri d'Educació i Ciència: *Catalogación y estudio de las colecciones de arte japonés tradicional y contemporáneo en España (museos públicos y privados)* (HAR 2008-05784) i *Inventario y catalogación de arte japonés en museos e instituciones públicas y museos privados en España* (HUM2005-05188).



Introducció

El treball de recerca que presentem té com a objecte d'estudi una part de l'extensa col·lecció dels fons japonesos que formaven part del Museu Etnològic de Barcelona (MEB), especialment els seleccionats i adquirits per l'escultor català Eudald Serra (1911-2001) en diverses campanyes de compra directa al Japó els anys 1957, 1961 i 1964.¹ En concret, aquest estudi se centra en l'anàlisi dels objectes de paper maixé (en japonès *hariko*, 張子) pertanyents a la tradició de Takamatsu-hariko. L'objectiu d'aquest article és traçar la biografia d'aquests objectes (Appadurai, 1986, pàgs. 64-68) fixant-nos en el camí que han seguit: des d'ésser portadors de bona sort i esperança per a aquell qui els rebia, en el context d'un entramat simbòlic que es materialitzava en aquestes figures de petites dimensions, fins a esdevenir objectes de col·leccionisme i fins i tot *souvenirs* per a turistes benestants que s'emporten un bocí d'«autenticitat» cap a casa seva. És en aquest procés de transició i canvi dels seus usos quotidians, en un d'aquests camins seguits pels objectes, que les Takamatsu-hariko que ens ocupen arribaren al Museu Etnològic de Barcelona.

Antecedents

El camí de les Takamatsu-hariko a Barcelona no fou un camí únicament institucional sinó un camí traçat en primera persona per Eudald Serra que, en els seus viatges al Japó amb el museu, portà aquestes figures, creades a Takamatsu (prefectura de Kagawa, illa de Shikoku), cap a Barcelona a la dècada dels cinquanta del segle passat. La col·lecció miscel·lània d'art i artesanía del Japó seleccionada per l'esmentat artista català destaca per la seva coherència interna i per la seva identitat pròpia i singular. Una singularitat i coherència que vénen donades pel fet que Eudald Serra tenia un coneixement directe i profund de la cultura japonesa gràcies als anys que va viure al Japó (entre 1935 i 1948) i a la relació que va establir-hi amb artistes i artesans –sobretot amb gent del cercle de Yanagi Soetsu (1889-1961) i del moviment Mingei (*Mingei Undō*, 民芸運動).² Aquests fets configuren el marc històric, biogràfic, institucional, teòric i ideològic en el qual s'emmarca aquesta col·

lecció. És des d'aquest coneixement de primera mà i profund que podem entendre el gest de Serra d'incloure aquestes figures a la col·lecció miscel·lània històrica d'art(esania)³ japonesa del Museu Etnològic de Barcelona, que fou, en el seu moment, un gest altament innovador: incorporar al museu peces que fins aleshores no havien estat considerades d'interès museogràfic a Occident, les figures conegudes amb el terme *kyōdo-gangu* (郷土玩具).⁴

Que són els *kyōdo-gangu*?

A partir de la dècada de 1920 es començà a emprar el terme «*kyōdo-gangu*» per a denominar una tipologia d'art popular japonès que alhora començà a considerar-se objecte d'un nou àmbit d'estudi i coneixement (Kawagoe, 1997, pàg. 7). El terme *kyōdo-gangu* s'aplica a un tipus de figures antropomorfs o zoomorfs, de materials senzills i quotidians (argila, fusta, paper maixé i palla), de caràcter tradicional, d'ús popular i amb diversos significats, funcions i simbologies. Aquests objectes d'artesanía popular japonesa, traduïts a l'anglès usualment amb el poc adequat terme de «joguines» (*Japanese Folk Toys*) no només són objectes destinats a un públic infantil sinó que tenen uns usos, formes i significats molt variats. Són objectes creats per a interactuar amb l'ésser humà (independentment de la seva edat i condició), ancorats en els seus usos més tradicionals en la creença que podien proporcionar efectes beneficiosos a qui els posseïa; efectes que podien ser de caràcter màgic i/o religiós (amulets de bona sort o *engimono*, 縁起物), exemples de bona conducta i de transmissió de valors, delit estètic, records dels llocs visitats (*souvenir* o *omigaye*, お土産) o plaer lúdic (joguines o *omocha*, 玩具).

Dins del conjunt dels *kyōdo-gangu*, en aquest article ens centrem en l'estudi dels objectes procedents de Takamatsu, un dels centres de producció artesanal més destacats i actius: els anomenats Takamatsu-hariko.

Takamatsu-hariko (高松張子)

Eudald Serra va comprar a Takamatsu la representació més nombrosa de *kyōdo-gangu* de paper maixé o *hariko* que hi ha a les col·leccions del MEB: 26 exemplars, dels quals 21 van ser

1. Per a una aproximació a la seva figura es pot consultar el catàleg de l'exposició Eudald Serra. *Rastres de vida* (1998), així com la tesi doctoral de Gómez Pradas (2011, pàgs. 65-86).
2. Entenem com a Mingei Undō el moviment de recuperació i revitalització de l'art tradicional i popular japonès, fundat per Yanagi Soetsu (1889-1961), que es va iniciar en la dècada de 1920, encara que el seu moment més àlgid fou entre els anys 1950 i 1960, anys que coincideixen amb l'època en què Serra va viatjar amb les expedicions del museu al Japó. Per a informació detallada sobre el moviment Mingei vegeu les publicacions de Brandt (2007), Kikuchi (2004) i Moeran (1981).
3. Dins de la tradició cultural japonesa, i tal i com assenyalava Robert Moes (1998: 17), «mai havien reconegut la distinció entre «art», o «belles arts» (pintura, escultura, arquitectura) per un costat, i «artesanía» o «arts aplicades» (ceràmica, tèxtils, treball amb fusta, laca, cistelleria) per l'altre, com sí que fem a Occident». Aquesta distinció arbitrària es va introduir al Japó durant el període de la Restauració Meiji (1868-1912), una època caracteritzada per la ràpida modernització i occidentalització del país.
4. Kreiner (2005, pàg. 368) assenyalava amb estranyesa com «ell [Serra] mai va mostrar interès en objectes d'art clàssic japonès com pintures antigues, cal·ligrafies, objectes budistes o laques», és a dir, els objectes característics i típics que podem trobar a la gran majoria dels museus occidentals.



<http://dighum.uoc.edu>

Traçant universos femenins amb paper maixé: la tradició de Takamatsu-hariko...

adquirits en l'expedició de l'any 1961⁵ i cinc més a la campanya de 1964.⁶

La tradició de figures de paper maixé a la població de Takamatsu, en l'actual prefectura de Kagawa (illa de Shikoku) es remunta al període Edo, en concret a 1614, quan el senyor feudal de la zona va arribar amb un artesà de paper maixé com a presoner de guerra (Sakamoto, 1965, pàgs. 495-496). Així, des del segle XVII fins ara s'ha mantingut la tradició de fer ninots de paper maixé amb només algunes petites variacions tècniques.

Traçant universos femenins amb paper maixé: Yomerei-ningyō, Tokiwa Gozen i Tanuki

La majoria de les figures de la tradició de Takamatsu-hariko que es conserven al MEB estan directament relacionades amb els universos femenins japonesos. Destaca fortament la mediació d'aquests universos per una filosofia confuciana, que basava l'educació i la socialització en l'exercici d'unes clares diferències de gènere, assignant als rols femenins l'esfera domèstica i familiar, mentre que els rols masculins s'especialitzaven en la vida fora de l'entorn domèstic.

Al Japó tradicional, la institució matrimonial era d'una gran importància i des d'aquest punt de vista no ens ha de sorprendre l'abundància de figures relacionades. No obstant això, la institució del matrimoni ni al Japó ni a la resta del món estava vinculada amb els ideals de l'amor romàntic que la configuren discursivament avui. El matrimoni era considerat com una aliança entre famílies, un mecanisme destinat a assegurar la continuïtat de l'*ie*.⁷ Entès així, en el matrimoni sempre prevalia la prosperitat i continuïtat de l'*ie* per sobre de qualsevol tipus de consideració o desig individual. Era, doncs, una transacció econòmica i simbòlica, quedant clar i sobreentès per tots que, en contreure matrimoni, ni homes ni dones esperaven cap tipus de satisfacció emocional: la seva responsabilitat era assegurar la continuïtat de l'*ie* a través de la descendència masculina.

L'estreta vinculació entre els Takamatsu-hariko i els ritus de matrimoni s'explica, segons Nisizawa (1939, pàg. 76), per un antic costum de la zona relacionada amb el dot matrimonial i coneguda com a *yomerei* (嫁入り) o «l'entrada de la núvia a

casa del marit».⁸ En aquesta cerimònia s'acostumava a incloure figures de paper maixé en el dot de la núvia per a regalar el dia del casament als membres de la família o nens de la zona. Com més nombrós fos el nombre de figures de la dot, millor seria la impressió que la núvia causaria en la seva nova família. Aquesta bona impressió des del punt de vista material estava vinculada també amb la prosperitat des d'un punt de vista simbòlic. Les petites figures de paper maixé tenien una important funció simbòlica en aquesta cerimònia matrimonial: eren considerades com un símbol de felicitat i benestar conjugal.

En concret, entre les col·leccions de *kyōdo-gangu* del MEB trobem vuit exemplars que formarien part dels *yomerei-ningyō*:⁹ la representació d'un *fuse dai* (MEB 121-214 i 152-754), *meoto-ningyō* (MEB 121-246), *okame* (MEB 121-240), *Tenjin* (MEB 121-243-239) i *Hoko san* (MEB 121-261 i 121-265).¹⁰ Tots són símbols

Imatge 1: *Meoto-ningyō*. Takamatsu hariko, Prefectura de Kagawa. MEB 121-246.



Fotografia cortesia del Museu Etnològic de Barcelona

5. La segona expedició del museu al Japó va tenir lloc l'any 1957 i va ser dirigida per Eudald Serra. Una expedició que es va centrar majoritàriament en l'adquisició de ceràmica. Correspon a dos expedients del MEB, els números 121 i 122.
6. La tercera expedició del museu al Japó va tenir lloc l'any 1964 i va ser dirigida per Eudald Serra i el director del museu en aquell moment, August Panyella. Correspon a l'expedient número 152 del MEB.
7. «El terme *ie* [...] és un concepte que transcendeix la idea d'una "família" com a grup d'individus que comparteixen la vida. Va ser concebut incloent la casa i les propietats, els recursos per continuar l'ocupació de la família i els sepulcres en els quals enterrar els avantpassats, com a unitat que s'estén des del passat distant al present» (Fukutake, 1989, pàg. 28).
8. Vegeu Nisizawa (1939, pàg. 76) i Sekoso (1973, pàg. 25).
9. *Ningyō* (人形) significava originàriament «figura humana». Aquest terme es va traduir a l'anglès com *doll* («nina» en català), cosa que en va limitar el significat original, ja que en l'àmbit de la cultura tradicional japonesa les *ningyō* no feien referència únicament al món infantil sinó que tenien tota una sèrie de connotacions simbòliques i rituals que les nines occidentals no tenien.
10. Cal aclarir que, juntament amb aquestes dues figures, es conserva tot el procés d'elaboració del paper maixé exemplificat precisament amb una representació de *Hoko-san*: núm. inventari MEB 121-253 a 121-261.



Imatge 2: *Hôko-san. Takamatsu hariko*, Prefectura de Kagawa. MEB 121-261.



Fotografia cortesia del Museu Etnològic de Barcelona

de felicitat, fertilitat, compassió, paciència..., és a dir, qualitats totes propícies i necessàries per a una llarga i feliç vida matrimonial.

Així, entre aquestes *yomerei-ningyô* trobem representada una parella en la figura coneguda com a *meoto-ningyô*, que deixa palesa la importància de la institució matrimonial dins de la cultura tradicional. S'exemplifica així una de les cares de la dona dins de l'imaginari tradicional japonès: la dona com a esposa. I entre les *yomerei-ningyô* també trobem representada una de les imatges de la dona més populars dins de l'imaginari japonès: la imatge de la dona dòcil i servicial, exemplificada en la petita figura de paper maixé anomenada *Hoko-san*. Una figura petita però que ens obre les portes d'un univers simbòlic molt més gran.

Les *Hoko-san* (奉公さん) tenen el seu origen en una trista llegenda. S'explica que a la ciutat de Takamatsu hi vivia una família

molt pobre amb una filla, que van haver d'enviar a la mansió d'un samurai local com a criada de la filla. Un dia la filla del samurai va emmalaltir i es va témer tant per la seva vida com per la d'aquells que l'envoltaven, així que sols la seva jove donzella, Hoko, va quedar-se cuidant-la fins que, gràcies a les seves atencions i eficàcia, la filla del samurai es va recuperar. Però llavors va ser Hoko qui va emmalaltir, i per tal de protegir de la seva malaltia els altres, Hoko va marxar a la platja i va nedar fins que va arribar a una petita illa solitària, on va morir.¹¹

Per a commemorar el seu sacrifici i coratge es van començar a fer petites figures femenines de paper maixé vestides amb un llarg quimono vermell típic de les serventes, decorat amb l'estilització de tres símbols de bona fortuna: el pi, el bambú i la prunera. I allò que va començar essent una commemoració i mostra de respecte pel valor i el sacrifici de la jove va passar a ser un exemple de comportament per als nens i nenes que feia patent com el benestar del grup sempre ha de prevaler per sobre del de l'individu.¹² S'ha de tenir molt present que, en el context de la cultura tradicional japonesa, no es veu l'home com un «individu independent», sinó que té la seva raó de ser dins del marc social, com una peça necessària dins de l'engranatge del sistema social.

Un altre *yomerei-ningyô* característic és el conegut com a *Fuse-Dai*. Aquest representa un gos amb un peix a la boca. Segons l'especialista Akiko Ikeda, directora del museu Sagano Ningyo no le (Kyoto), aquest tipus de figures sumen els significats que tenen ambdós animals per separat: el gos simbolitza un part fàcil i ràpid, mentre que el besuc és un símbol de felicitat i prosperitat; per tant els *Fuse-dai* eren considerats i utilitzats com a amulets de fertilitat i s'acostumaven a regalar a les núvies. Podem veure també la vinculació entre la felicitat i la fertilitat que es desitjava/imposava a la núvia, que esdevindria bona esposa quan donés a llum un fill mascle i garantiria així la continuïtat de l'ie que esmentàvem anteriorment.

Una altra figura característica entre les *yomerei-ningyô* és l'*Okame* (おかめ), també coneguda com *Otafuku* o *Uzume*. L'*Okame* és una de les figures més representatives de la cultura popular japonesa i enllaça amb un dels mites sagrats més coneguts de la tradició shintoista: la història d'Ama-no-uzume-no-Mikoto (天宇受売命), la ballarina que segons relata el *Kojiki*¹³ va ajudar a treure Amaterasu, la deessa del sol, de la cova amb la seva dansa sensual, tornant així la llum al món. La història recollida en el *Kojiki* explica com, després d'una disputa amb el seu germà, el déu de la tempesta Susano'o, Amaterasu es va retirar a la cova celestial, de manera que el món va quedar sumit en les tenebres, el caos i la foscor. Els déus van intentar, de

11. Vegeu, entre molts altres que recullen aquesta història, Baten (1992, pàg. 118).

12. Posteriorment també va començar a utilitzar-se com a amulet protector de la salut dels nens: es creia que si es col·locava durant la nit una figureta de *Hoko-san* al costat del llit del nen malalt, l'afecció passava a l'*engi* i així, a l'endemà al matí l'únic que s'havia de fer perquè el nen es recuperés de la seva malaltia era agafar la figureta i tirar-la al mar. Vegeu Baten (1992, pàg. 118).

13. *Kojiki* o antigues cròniques del Japó, que expliquen els orígens mítics del Japó, barrejant fets històrics amb deus i herois mítics. Es creu que data de c. 712.



Imatge 3. *Takamatsu-hariko*. Prefectura de Kagawa. MEB 121-240.



Fotografia cortesia del Museu Etnològic de Barcelona

totes les maneres imaginables, convèncer Amaterasu que sortís de la cova i tornés la llum al món, però va ser impossible. Fins que finalment Ama-no-Uzume-no-mikoto va posar un gran mirall davant de la cova i va començar a ballar una dansa divertida i sensual que va fer esclatar en rialles els déus que l'estaven mirant. Amaterasu, encuriosida, va treure el cap i, en veure reflectida la seva pròpia imatge al mirall, va quedar enlluernada. Moment que va ser aprofitat pel déu de la força per a agafar-la de la mà i treure-la de la cova. D'aquesta manera va tornar la llum al món, després d'un període de tenebres i caos.¹⁴

Aquí trobem doncs una altra cara de les moltes que pot tenir «la dona» també al Japó tradicional. No balla la dòcil i submissa

esposa o serventa, sinó que estem davant d'una dona –femenina i sensual– que també serveix com a exemple de comportament, en aquest cas concret de com l'astúcia i l'habilitat poden ajudar a reconduir i solucionar situacions compromeses.

Una altra de les figures de gran popularitat en la cultura tradicional japonesa, i que també trobem entre les *yomere-ningyō*, és la representació d'un personatge històric: Tenjin (天神) o Sugawara no Michizane (845-903),¹⁵ erudit i ministre de la cort Heian. Normalment es representa Tenjin assegut sobre una petita tarima, abillat amb el vestit tradicional de la cort, però en el cas concret de les *yomere-ningyō* s'utilitza una interessant representació del patró dels erudits i estudiosos sobre un bou. Les hipòtesis del perquè d'aquesta curiosa iconografia són diverses i en destaquen tres: una de les primeres hipòtesis, apuntada tant per Noriko Mitani (conservadora del Japan Folk Toy Museum, Fukuyama, Hiroshima) com per Ayame Osaki (conservadora del Japan Toy Museum, Himeji),¹⁶ és que la relació entre Tenjin i el bou la podem situar en el fet que Tenjin també és una divinitat relacionada amb el clima i l'agricultura, i per aquesta raó apareix representat al costat d'un animal utilitzat i associat al treball agrícola. Seria així una figura relacionada amb les bones i abundants collites, i considerada per tant com un amulet de prosperitat.

La segona hipòtesi l'apuntava el professor Kondo, conservador del National Museum of Ethnology (Osaka) i difereix totalment de l'anterior, ja que estableix que la relació és etimològica. Explicava el professor Kondo que antigament, quan algú queia malament o no agradava, la gent anava al santuari dedicat a Tenjin a demanar-li que a aquesta persona les coses no li anessin bé: és el que es coneix com «anar al temple a mitjanit», és a dir, d'amagat (*ushi no koku mairi* 丑の刻参り). El kanji d'*ushi* en aquest context significa mitjanit, però sona també igual que bou, per la qual cosa es podria interpretar aquesta figura com un amulet protector contra aquesta mena de «mal d'ull».

La tercera hipòtesi és relatada per Peter Knecht (1971, pàg. 152) en el seu article «Tenjin Festival in Tokyo».¹⁷ Knecht explica com, quan portaven a enterrar el cos sense vida de Sugawara no Michizane en un carro tirat per un enorme bou, hi va haver un moment que el bou va parar en sec i no hi va haver manera que es tornés a moure. La gent ho va interpretar com un senyal enviat pel mateix Tenjin per a mostrar on volia ser enterrat: Anrakuji. Va ser a partir d'aquest moment que el bou va passar a ser considerat com el missatger de Tenjin.

14. Per a més detalls, vegeu Baird (2001, pàgs. 192-193), Joly (1979, pàgs. 551-552) i Katoh (2010, pàgs. 25-26).

15. Sugawara no Michizane va ser un erudit i ministre de la cort Heian, qui, a causa d'intrigues polítiques del clan Fujiwara, va ser exiliat a l'illa de Kyushu com a governador general o *dazaifu*. La mort de Michizane dos anys més tard va anar seguida de tota una sèrie de desastres i calamitats causats per una gran tempesta, i la societat de la qual ell havia estat desterrat injustament va interpretar aquest cúmul de desgràcies com la seva venjança. I, per a calmar-lo, Sugawara no Michizane va ser divinitzat l'any 947 com a patró dels erudits i de les arts literàries sota el nom de Tenma Daijizai Tenjin i va passar a ser una deïtat d'enorme popularitat, com ho demostren les prop de cent varietats d'aquesta figura i els nombrosos santuaris dedicats a la seva figura que hi ha arreu del Japó.

16. Vull agrair a totes dues la seva col·laboració i ajuda, tant mitjançant entrevistes personals com a través del correu electrònic.

17. Una història molt similar la recull també Van Assche (2002, pàg. 32).



En el context que ens ocupa, les hipòtesis que creiem que estan més relacionades amb aquesta petita figura de paper maixé són les dues primeres: la primera faria que actués com a amulet de prosperitat, molt necessari en una societat eminentment agrícola, mentre que la segona faria d'amulet protector.

Fora del context dels *yomere-ningyō*, però dins encara de l'univers femení, també trobem altres models representatius d'aquest centre de producció, com són les representacions de *Tokiwa Gozen* (MEB 152-753) i *Tanuki* (MEB 152-495). Ambdós tipus de figures enriqueixen encara més els universos femenins, ara apropant-nos a les seves facetes més oposades: la figura femenina com a heroïna o com a font de problemes.

La figura de *Tokiwa Gozen* descriu un episodi històric que mostra un comportament heroic i valerós. *Tokiwa Gozen* (常盤御前), la concubina preferida de Minamoto-no-Yoshitomo, va donar a llum Imawaka, Otsuwaka i Ushiwaka¹⁸ (Sakamoto, 1965, pàg. 495). Quan Yoshitomo va perdre contra el clan Taira, i tement pels seus fills, *Tokiwa* va prendre els tres petits i va fugir a un petit poble. Però *Tokiwa* va tenir notícies que la seva mare havia estat capturada pel clan Taira i, intentant salvar-li la vida, va anar a la seu del clan i els va pregar que prenguessin la seva vida en lloc de la de la seva mare. Commogut per la seva bellesa i bondat, Kiyomori va perdonar les vides dels tres nens i de la seva mare, i la va prendre com la seva concubina.

Així, la figura de *Tokiwa Gozen* és considerada com un exemple de bondat i, molt especialment, de pietat filial, dues característiques bàsiques i necessàries en el comportament femení. S'ha de tenir present que, seguint els preceptes de Confuci, durant el període Tokugawa, el text de més difusió en l'educació de les dones va ser el *Onna Daigaku*,¹⁹ una guia de bon comportament, especialment adreçada a les dones casades, en què es posa un especial èmfasi en la subordinació als seus marits, la castedat, el perdó i el compliment de les obligacions amb la família. En aquest llibre es detalla que el destí d'una dona estava subjecte a les tres obediències: fins al matrimoni havia d'obeir el pare, després el marit i, en la vellesa, els fills homes. En conseqüència, el que la societat esperava de la dona era obediència, respecte i descendència masculina.

Dins de la gran varietat de llegendes del món tradicional japonès sobresurten pel seu tractament humorístic unes que tenen els animals com a protagonistes. Es tracta de representacions humorístiques que s'utilitzaven bàsicament com a exemples de comportaments que convenia eradicar²⁰ i que podem relacionar també amb universos femenins. Un dels més destacats és el *tanuki* (狸), un ós rentador. L'ós rentador és un animal molt popular en l'imaginari tradicional japonès i acostuma a ser representat

Foto 4: *Tokiwa Gozen*. *Takamatsu-hariko*, Prefectura de Kagawa. MEB 152-753.



Fotografia cortesia del Museu Etnològic de Barcelona

humorísticament: se'l descriu com un animal astut, murri, juganer, en ocasions maliciós i amb una gran tendència a posar-se en problemes. Es considerava que tenia poders màgics i la capacitat de transformar-se en humà, essent una de les seves transformacions predilectes convertir-se en dona, i així burlar-se, espantar o seduir els homes (Jordan, 1985, pàg. 135). Ens trobem, per tant, amb la imatge de la dona com a generadora i creadora de conflictes, com a temptació i font constant de problemes per als homes.

Conclusions

Al llarg d'aquest article hem destacat el fet que aquests *kyōdo-gangu* són documents d'un determinat moment històric i ens ajuden a comprendre la societat que els va crear. Sense oblidar a

18. Conegut posteriorment com a Minamoto-no-Yoshitsune (1159-1189), un dels herois més populars i coneguts de tot Japó i immortalitzat en nombroses llegendes.

19. Text que s'atribueix a Kaibara Ekken, professor de moral i reconegut confucista, tot i que la seva autoria no està plenament acceptada; vegeu per exemple l'article de González Valles (2008, pàgs. 421-444).

20. En realitat aquestes populars representacions servien per a «reconèixer certes debilitats humanes que semblen estar fora del nostre control i, en col·locar-les en una figura simbòlica com a Kitsune o Tanuki, ens permeten gaudir d'allò que normalment es considera socialment inacceptable» Jordan (1985, pàg. 137).



més que els *kyôdo-gangu* tenen el valor de posar-nos en contacte no amb una elit il·lustrada sinó amb el sector més ampli de la població japonesa, amb la cultura popular d'arrel tradicional. El treball de contextualització dut a terme amb aquestes obres ha permès comprovar que tenien un paper representatiu fonamental, ja que a partir d'elles podem obtenir molta informació sobre costums i tradicions populars, així com sobre esdeveniments històrics, llegendes, pautes de comportament i concreció de l'imaginari social.

En aquest article hem pogut veure com, a través d'aquests objectes d'ús ritual i/o lúdic relativament quotidià, durant el període Edo (1600-1868) i fins i tot Meiji (1868-1912), es va difondre tota una sèrie de pautes culturals de comportament hegemòniques en la societat del moment, en concret en tot allò relacionat amb l'educació i la construcció de gènere. Examinant amb deteniment alguns exemples relacionats amb els universos femenins, constatem com totes les figures anaven destinades a mostrar unes clares pautes de conducta i comportament, fos a través de la presentació de models que calia seguir, fos a través de la burla, fos a través dels bons desitjos (que per tant indiquen què és bo). Són figures orientades a il·lustrar i ajudar a desenvolupar aspectes considerats essencials per a les dones en el context de la cultura japonesa tradicional. No obstant això, veiem, en traçar cadascuna de les línies argumentals i simbòliques que invisiblement surten d'aquestes figuretes que avui dia es conserven a Barcelona, que els universos femenins, malgrat tenir una forta coherència i un paper de subordinació clar, no són monolítics ni unitaris, i que fins i tot en imaginaris de possibilitats restringides hi ha moltes maneres de ser dona.

Gràcies a la tradició de Takamatsu-hariko hem pogut accedir a conceptes i antics costums relacionats amb l'imaginari femení, com el *yomerei*, segons el qual se solia incloure figures de paper maixé en el dot de la núvia per a regalar el dia del casament als membres de la família o als nens del veïnat, tradició que va facilitar i va impulsar la producció de figures de paper maixé. I una tradició en la qual queda perfectament reflectit l'ideari de la societat tradicional japonesa en relació amb la dona: esposa i mare (amb la inclusió de figures representant una parella així com d'amulets propiciadors de la fertilitat), dona dòcil, submissa i servicial (amb figures representant històries com les de Hoko-san); però una tradició en què no s'obliden altres cares de la feminitat: la dona com a generadora de problemes tan bon punt surt de les normes establertes (*tanuki*).

Finalment, convé explicar que, després de la revolució Meiji (1868-1912), i especialment després del període Taishô (1912-1926), és a dir, amb l'inici del Japó modern, l'ús, significat i elaboració d'aquest tipus de figures va decaure totalment. No va ser fins a mitjan segle xx, i gràcies, entre altres, al moviment Mingei, que trobem un ressorgiment de les joguines tradicionals o *kyôdo-gangu*, tot i que amb unes diferències molt importants, especialment pel que fa al seu ús i significat: la gran majoria va mantenir la seva forma però no el seu rerefons simbòlic. Així, el seu valor com a element de transmissió de valors es va anar oblidant i es van convertir en un *souvenir* o en un objecte decoratiu per a col·leccionistes.

Bibliografia

- APPADURAI, A. (1986). *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAIRD, M. (2001). *Symbols of Japan. Thematic motifs in Art and Design*. Hong Kong: Rizzoli Int. Publications.
- BATEN, L. (1992). *Japanese Folk Toys. The Playful Arts*. Tòquio: Shufunotomo.
- BATEN, L. (2000). *Identifying Japanese Dolls. Notes on ningyo*. Leiden: Hotei Publishing.
- BRANDT, L. K. (2007). *Kingdom of Beauty: Mingei and the politics of folk art in Imperial Japan*. Durham: Duke University Press. <<http://dx.doi.org/10.1215/9780822389545>>
- FUKUTAKE, T. (1989). *The Japanese Social Structure. Its Evolution in the Modern Century*. Tòquio: Tokyo University Press.
- GÓMEZ PRADAS, M. (2006). *El movimiento Mingei en las colecciones del Museu Etnològic de Barcelona. El caso de los hariko, juguetes tradicionales japoneses de papel maché*. Treball inèdit per al Període Investigador dels Estudis de tercer cicle. Departament d'Història de l'Art, Universitat de Saragossa.
- GÓMEZ PRADAS, M. (2008). «Valores femeninos en la cultura popular japonesa: los juguetes tradicionales». A: E. BARLES (ed.) (2008). *Mujer japonesa: Realidad y mito*. Saragossa: Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pàg. 111-128.
- GÓMEZ PRADAS, M. (2011). *El movimiento Mingei en las colecciones del Museu Etnològic de Barcelona. El caso de los kyôdo-gangu o juguetes populares y tradicionales japoneses* [article en línia]. Tesi doctoral. <<http://zaguan.unizar.es/record/6541/files/TESIS-2011-068.pdf>>
- GONZÁLEZ VALLES, J. (2008). «El código onna-daigaku y su entorno histórico». A: BARLES, E. (ed.) (2008). *Mujer japonesa: Realidad y mito*. Saragossa: Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pàg. 421-444.
- JOLY, H. (1979). *Legend in Japanese Art*. Rutland / Tòquio: Charles E. Tuttle [1967].
- JORDAN, B. (1985). «The Trickster in Japan: Tanuki and Kitsune». A: S. ADDISS (ed.) (1985). *Japanese Ghost and Demons. Art of the Supernatural*. Nova York: George Braziller, Inc., pàg. 129-137.
- KATOH, A. (2010). *Otafuku. Joy of Japan*. Tòquio: Tuttle Publishing.
- KAWAGOE, A. (1997). «Beyond Textual Approaches in Japanese Folk Art Studies». Treball inèdit per al 49th Annual Meeting of Association for Asian Studies, Universitat de Michigan, març de 1997, s/p.
- KIKUCHI, Y. (2004). *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalis*. Nova York: Routledge Curzon.
- KNECHT, P. (1971). «Tenjin Festivals in Tokyo». *Asian Folklore Studies*. Vol. 30, núm. 1, pàg. 147-153. <<http://dx.doi.org/10.2307/1177770>>
- KREINER, T. (2005). «Museum of Ethnology of Barcelona: The Serra Collection –The Strength and weakness of making one's own public collection». A: T. KREINER (ed.) (2005). *Japanese*


<http://digithum.uoc.edu>

Traçant universos femenins amb paper maixé: la tradició de Takamatsu-hariko...

- Collections in European Museums*. Bonn: Bier'sche Verlagsanstalt, pàg. 365-372.
- KYBURZ, J. A. (1994). «Omocha: Things to Play (or not to Play) with». *Asian Folklore Studies*. Vol. LIII-1, pàg. 1-28. <<http://dx.doi.org/10.2307/1178558>>
- MARZÀ, F.; SERRA, P. (ed.) (1998). *Eudald Serra. Rastres de vida*. Barcelona: Àmbit («Moderns contemporanis», 2).
- MOES, R. (1998). «The Appreciation of Folk Art in Japan». A: Diversos autors (1998). *'The Beauty of Use'. Mingei, Japanese Folk Craft*. Tòquio: CWAJ Lectures Series, pàgs. 17-22.
- MOERAN, B. (1981). «Yanagi Muneyoshi and the Japanese Folk Craft Movement». *Asian Folklore Studies*. Vol. 40, núm. 1, pàg. 87-99. <<http://dx.doi.org/10.2307/1178143>>
- NISIZAWA, T. (1939). *Japanese Folk Toys*. Tòquio: Tourist Library, núm. 26.
- SAITO, R. (1971). *Kyôdo-gangu jiten* [Dictionary of Folk Toys]. Tòquio: Tòkyô-dô Shuppan.
- SAKAMOTO, K., SONOBE, K. (1965). *Japanese Toys. Playing with the history*. Tòquio: Charles E. Tuttle, [1962].
- SEKOSO, T. (ed.) (1973). *Japanese Games and Toys*. Tòquio: Hitachi.
- VAN ASSCHE, A. M. (2002). «Objects, Sculptures, Lacquerwares, Paintings and Furniture». A: Diversos autors (2002). *Timeless Beauty. Traditional Japanese Art from the Montgomery Collection*. Milà: Skira, pàg. 21-159.

CITACIÓ RECOMANADA

GÓMEZ PRADAS, Muriel (2015). «Traçant universos femenins amb paper maixé: la tradició de Takamatsu-hariko en les col·leccions del Museu Etnològic de Barcelona». A: «En relació amb l'art. L'art des d'una perspectiva relacional» [dossier en línia]. *Digithum*, núm. 17, pàgs. 36-43. UOC. [Data de consulta: dd/mm/aa] <<http://journals.uoc.edu/index.php/digithum/article/view/n17-gomez/n17-gomez-pdf-ca>> <<http://dx.doi.org/10.7238/d.v0i17.2598>>



Els textos publicats en aquesta revista estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència Reconeixement 3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los, comunicar-los públicament i fer-ne obres derivades sempre que reconegueu els crèdits de les obres (autoria, nom de la revista, institució editora) de la manera especificada pels autors o per la revista. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.ca>.

**Muriel Gómez Pradas**

Professora dels Estudis d'Arts i Humanitats
Universitat Oberta de Catalunya
mgomezpr@uoc.edu

Doctora en Història de l'Art per la Universitat de Saragossa, llicenciada en Geografia i Història, en l'especialitat d'Història de l'Art per la universitat de Barcelona i postgraduada en Museografia, disseny i condicionament per la Universitat Politècnica de Catalunya.

Va ser conservadora de les col·leccions japoneses al Museu Etnològic de Barcelona i actualment és professora dels Estudis d'Arts i Humanitats de la UOC. Ha estat *Japan Foundation Fellowship Researcher* al National Museum of Japanese History (Sakura-shi, Chiba-ken) i al *Sagano Ningyo no Ie* (Kyoto).

UOC
Av. Tibidabo, 39-43
08035 Barcelona

